

風景の虚構化または虚構の風景化⁽¹⁾

— 自然風景画と都市風景画について —

北 山 研 二

1. 風景とは何か

風景とは何だろうか。一般的には、実際に目の前に広がる眺めや景色をいうのだろうか。柴田陽弘は「風景論入門」⁽²⁾で言う。目に映る感じのよい眺めであると。では、「感じのよい」眺めだけが風景なのだろうか。「感じのわるい」風景はないのだろうか。風景を目に映る感じのよい眺めであると定義するとき、そこには主観的判断が入るかどうかが問題になっていることが分かる。たしかに目に映る眺めは、感じがよくなければ、その眺めから目を離してしまうからだ。目を離すからには、見るに値しない、もう見たくないなどの判断が働いているだろう。それでは、「感じのよいもわるくもない」目に映る眺めだけでは風景にならないのだろうか。たとえば、電車や自動車に乗っていて、つぎつぎと目に映る風景を見て時間を過ごしたというときは、「感じのよいもわるくもない」風景を漠然と見ていたのではないだろうか。その場合は、風景という言葉を使えないのだろうか。たしかに、風景画や風景写真は「感じのよい」眺めであることが多い。「感じのよい」眺めであるから、風景画が制作され、風景写真が撮影されるのだろう。わざわざ「感じのわるい」風景画を制作したり、「感じのわるい」風景写真を撮影することはほとんどないだろう。あるとしても、やがて忘れ去られ、消えてしまうだろう。それでもやはり、「感じのよいもわるくもない」、主観的に判断できないが、おおいに気になる眺め、その理由が特定できないが何となく引っかかる眺めはありうるのではないだろうか。風景画や風景写真を前にするとき、むしろそうしたことがよくありうるのではないだろうか。眺めの対象を自然に限定しなければ、そのことがよく分かる。自然の風景、界隈の風景、都市の風景等から内的風景や外的風景へ、さらには心象風景と拡大してみる

と、「感じのわるい」風景や「感じのよいもわるくもない」風景も十分にありうるだろう。自然の風景と心象風景が重層化した山水画等の風景(画)のように、主観的判断が自然の風景(画)に投影されたときなど、もはや主観的判断そのものからは遊離しているとも言えるだろう。ともあれ、風景という単語を使うときは、少なくとも主観的判断はできないが気にかかる眺めが問題になっていると言うことはできるだろう。

眺めをめぐっては、風景と似た単語がいくつか引き寄せられてくる。景色、光景、情景、景観などの単語だ。景色や光景は風景に近い単語だろう。景色は観賞の対象の特定がとくに問題になり、光景はある場面のありのままの状態が問題になっているだろう。しかし、情景はとくにそれ特有の雰囲気や感じを心に起こさせる眺めである。山水画等の風景は風景と情景の重なるところに位置するかもしれない。そして、景観は都市景観、自然景観、景観法という用語が示すように、都市計画、建築関係で用いられ、行政や司法さらには学術の分野の用語である。この意味では景観とは、多少なりとも具体的地理的客観的な対象を言うものだろう。それゆえ、木岡伸夫が『風景の論理——沈黙から語りへ』で分析するように、風景と景観を近代的な二元的思考のパラダイム転換の契機にすることもできなくはない⁽³⁾。しかし、風景には風景固有の問題があるように思える。風景をそれ固有の文脈から切り出して、ただちに近代的思考のパラダイム転換の契機にする前に風景が置かれてきた文脈をまず検討すべきではないだろうか。ともあれ、風景に関連する単語は少なくなく対象をみるときのあり方への関心が強いとも言えるのだから、そして近年環境への関心が高まるにつれて風景が論じられる機会が多いのだから、その中心に位置する風景について、とりわけ風景が多くは画像として存在し言及されるのだから、まずは風景画や風景写真について論じるべきではない

だろうか。風景画や風景写真についてならば、その当の対象が名指せるかどうか、つまり再現的＝代理表象的かどうかとも問題にできるだろうから。

2. ありのままの自然の眺めとしての風景

ピーエロ・カンボレージ⁽⁴⁾によると、16世紀では今日の風景の意味はなかった。その代わり土地の姿 *paese* という言い方があり、人の居住形態や経済的資源から見える場所（空間）の意味で用いられた。土地の居住者にしても訪問者にしても、土地はまずは生活にとって重要な対象であるかどうかの問題だったのである。そこは癒しとしての風景にはなりえず、厳しい大自然の眺め、または有益か無益な対象に過ぎなかったのであろう。癒しの風景があるとしたら、王侯貴族や大富豪の邸宅内の庭園か修道院の中庭庭園という擬似的あるいは理想的神話的自然の風景、作為的風景がそれに対応することはあったろう。さて、自然のあり方の解釈的絵解きとしてでも神話や伝統の解説としてでもなく、結局は何かの比喻としてではなく、風景が風景として、対象そのものとして誕生するのは17世紀半ばであると言われている。柴田陽弘が「穏やかな気候、健全な大気、活発な労働が営まれる土地の姿が一幅の絵になるような場に、美と調和、喜びと優美を見た」⁽⁵⁾ という風景画は、たとえばニコラ・プッサン（1594-1665）の《泉で足を洗う男のいる風景》（1648）あたりがそうだろう。やや理想郷的な解釈が入った比喩的ニュアンスがあるが、人物を気にしなければそう言える。絵画としての風景（画）は、画家が混沌とした世界の一部を取り出して画家自身がこれのある種の統一体として画面上に再構成し絵画内に固有の統一的解釈の可能性を与えるものとして誕生したのである⁽⁶⁾。もっともこの意味では、オランダの画

家、ヤーコプ・ファン・ロイスダール (1628–1682) やメインデルト・ホッペマ (1638?–1709) の方がその名に値するだろう。プッサンのやや様式化した大地や樹木からなる理想化された自然風景よりは、ロイスダールが描いたオランダの大自然の大気のダイナミズムや建物を取り囲む自然の営みの風景画 (たとえば、《ハールレムの眺め》(1670?)、《ユダヤ人墓地》(1655–1660?)) やホッペマの自足する田園風景 (たとえば、《水車》(1663–68?)、《ミッデルハルニスの並木道》(1689)) の方が再構成があるとしてもありのままの (現実にそうであった) 眺めに近いであろうから、言い換えれば、同時代においてプッサンの絵を見たとき神話的文脈でならばその対象を漠然と名指すことができるかもしれないのに対して、ロイスダールやホッペマの絵を見たとき、その絵が描いた当の現実的対象を名指すことができるだろうから。ともあれプッサンにしてもロイスダールやホッペマにしても、想像次元か現実次元かは別にして心地よい風景を風景画としている。絵画は当時は注文品や販売品であることを考えれば当然とも言えるし、ありのままの厳しい自然を天国に行くための仮の住まいと見なすのではもはやなく、ありのままの自然のなかにいることを積極的に肯定しているとも言えるだろう。

3. 解釈されず構築されない風景は存在しないのか

アラン・コルバンによれば⁽⁷⁾、風景とは空間検証とその評価の方法である。それゆえ、風景は時代や社会集団によって規定され変化した。触覚、嗅覚、聴覚などの全感覚が風景のもたらす情動の構築の基礎になる。それゆえ、空間を見つめる人間の解釈で成立するのが風景であるという。「感覚の及ばぬところで空間を解説し、分析し、表象するやり方、美的評価に供する

ために風景を図式化し、さまざまな意味と情動を付与するやり方、これが「風景」なのである」⁽⁸⁾。たとえば、崖崩れした海岸は、18世紀の人にはノアの大洪水の後と見なしたか、科学的知見を持つ者はそれほど多くはいなかっただろうが、地殻変動過程と見なしただろう。英仏海峡は当時は病氣治療に行くための地として知られていたが、観光目的の海水浴や風景鑑賞の対象ではなかった。反対に、怒濤渦巻く海や難破船の絵画、たとえば、ターナー(1775-1851)の《ミノタウロス号の難破》(1810)やジェリコー(1791-1824)《メデューサの筏》(1818-19))に感動したロマン派絵画好きにとっては、穏やかな海は愛すべき海ではなかった。たしかにこれらの絵画は一種の海景図としての風景画と言えるだろうが、解釈されないありのままの風景の絵画だとは言い難いだろう。その現場は写真がない時代であれば不確定的なものでしかなく、再現的と言いながらもやや過剰なダイナミズムで何か別のものを指示する傾向、つまりいわばロマン派的傾向にあるからだ。では、それは「感じのよい」眺めとしての風景画なのだろうか。おそらくそうした悲慘の現場を「感じのよい」眺めだと言うことはないだろう。しかし、崇高さという解釈が介入すれば、「感じのよい」眺めとしてではなく、感動的な眺めとしての風景画になりうるだろう。そうであれば、やはりありのままの現実の対象の再現=表象・代行的なものではなく何か別のものを指示する傾向の風景画と言うべきだろうか。

ところで、19世紀後半では、怒濤渦巻く海景図からやや軽快なダイナミズムを秘めた海景図、さらにはありのままに近い海景図への移動が見られる。ロマン派絵画からリアリズム絵画への移動と対応しているのだろう。エドゥアール・マネ(1832-1883)の《キアサージ号とアラバマ号の海戦》(1864)、さらにはギュスターヴ・クールベ(1819-1877)の《波》(1870)や《ノルマ

ンディーの海岸》(1872-75) がそうである⁽⁹⁾。レアリズム絵画と言うだけあって、主題が現代生活にかかわるものであり、押しつけがましくない。技法からうかがえる解釈のありようはたしかに認められるが、やはり控えめである。「感じのよい」眺めともいえるし、感じのよしあしではなく、日常の目に映るがままの眺めに近い画像、つまり実際の眺めとして映る現場を名指せる多かれ少なかれ再現的画像とも言えるだろう。レアリスムの意味がそこに見いだせる。

このように風景画は、神話伝説や宗教に深くかかわる時代であれば、あるいはそれらから離れた地域であれば、それらがそれぞれの仕方で画像に反映するのである。それゆえ、時代や地域の先駆的文化的動向と少なからず深い関係があることが分かる。そして19世紀後半以後は、風景画には写真の影響あるいはむしろ写真的画像の先取りそして写真との競合が反映される。写真は、対象の選び方、撮影の時期・時刻、アプローチの仕方、フレーミングの取り方、露光時間の長短、焼き方等々によってその画像は大きく変わる。いや、別なものになる。たとえば、クロード・モネ(1840-1926)のサン＝ラザール駅シリーズ(1877)、積み藁シリーズ(1888-1891)、ポプラ・シリーズ(1891)、ルーアンの大聖堂シリーズ(1892-1894)は、ジャポニズムの分野で葛飾北斎(1760-1849)の《富嶽三十六景》(1831-1835?)の連作との関係でよく語られる。しかし、モネの連作には、対象の選び方、対象が置かれた時期・時刻の微妙な変化、アプローチの仕方による画像の変化の対応関係が観察されるが、その対応関係は《富嶽三十六景》だけでは説明ができない。モネの連作は、風景はつねに変わり、捉えきれないことを教えてくれるだけに、写真のあり方と無縁とは言えないだろう。対象としての風景は、同じ場所でも少し見る位置が変われば、少し時間が経てば、別な風景になる。それ

が風景画になれば、永遠に変わらない画像として残るのではあるが、どのような風景といえどもはそれ自体で完結しえないのではないだろうか。それゆえ、風景では既知の部分と未知の部分がつねに織り込まれているのではないだろうか。一枚の絵のなかの風景はそれなりに統一性がなければならないが、その風景画の対象になった（あるいは、出発点になった）風景は無限の可能な選択のひとつにすぎないだろう。

ところで、われわれがこれが風景だと思うとき、具体的な自然風景、田園風景や都市風景をただちに見ているわけではなく、個々の事物やそれらの配置がつくる風景を見て取って納得して見直しているのではないだろうか。ベンヤミンの言う布置関係のうちに風景を看取するとも言えるかもしれない⁽¹⁰⁾。そして、さきほど言及した風景の可変性や未完性を前提にして風景画を考えると、これまでの風景画は必ずしも、対象のありのままの眺めの画像ではなく、多少なりとも構築されたものであることが分かる。言い換えれば、対象となった現実的風景をかならずしも名指さず、むしろ現実的な風景から少しずれた非再現的で創造的な風景と言うべきなのではないだろうか⁽¹¹⁾。それゆえ風景は虚構そのものとは言えないが、風景画とは風景の虚構化と言えるのではないだろうか。

4. 都市風景の変容と虚構の風景

モネを始め印象派の画家たちは、改造されたパリのモダン都市風景を好んで描いた。たとえば、クロード・モネは、『カピュシーヌ大通り』（1873）や『サン＝ラザール駅』（1877）を、カミーユ・ピサロ（1830–1903）は『モンマルトル大通り、晴れの日の午後』（1897）や『イタリアン大通り、朝、陽

光》(1897)を、ピエール＝オーギュスト・ルノワール(1841-1919)は《ボン＝ヌフ》(1872)や《パリの大通り》(1875)を、ギュスターヴ・カイユボット(1848-1894)は《ヨーロッパ橋》(1876)や《パリの通り、雨天》(1877)を、ジャン・ベロー(1849-1935)は《キャピュシーヌ大通り》(1896)や《サン＝ドニ大通り》(1875-90?)を、ジョルジュ・スタン(1818-1890)は《パリの大通りの夕べ》(?)や《裁判所》(?)を描いた。なぜなのだろうか。近代都市パリの風景画とは、風景や風景画の問題を考察するとき、どのような意義があるのだろうか。その意義を論じる前に、まずは近代都市パリはどのようなものだったのだろうか、そもそもそれはどのようにしてできたのだろうか、という疑問を解くことから始めよう。

パリ大改造(1852-1870…)は、ジョルジュ＝ウジェーヌ・オスマン(1809-1891)・セーヌ県知事の「地上げ屋的」猪突猛進型豪腕ぶりがなければできなかったであろう。それほど大胆さがなければパリ改造は不可能だったのである。パリ改造では、松井道昭が『フランス第二帝政下のパリ都市改造』⁽¹²⁾で分析的に言うように、見て楽しむ対象となるべき道路は眺望がまず重要であり、「対称性・直線・計算された曲線、幾何学模様が本質的要件に」⁽¹³⁾なった。都市は「感じのよい眺め」としての芸術的産物でなければならないのである。それは、近代的な考え方ではない。むしろルネサンス＝バロック式都市像概念あるいは都市景観が基礎にある。それは、「星形交差点＝放射状街路、モニュメントとモニュメントを結ぶ広い道幅の直線路、王宮前の水壕の配置などの精妙な構造を持って」⁽¹⁴⁾いた。こうしたバロック的美観は、オスマンの美意識に由来するものであったが、オスマンをセーヌ県知事としてパリ改造を命じたナポレオン三世(1808-1873)の美観とは必ずしも一致しなかった。なぜなら、ナポレオン三世はナポレオン・ボナパルトを

シーザーに、自らをアウグストゥスに見立てて光り輝くローマを理想としながらも、多くのパリジャンに劣らず機関車・鉄道駅・工場のような現代的な産業形態に現代の美をみて、イギリスを範としていたからだ。鹿島茂が『怪帝ナポレオン三世』⁽¹⁵⁾で指摘するところでは、ナポレオン三世は、1840年にブローニュの一揆の失敗後、アム（ソンム県）の監獄幽閉中にガーデニングに目覚め、イギリスに亡命してからは「造園学の研鑽を積み、専門家並の知識をうるまでになった。友人のハミルトン公のために設計してやったブドリック城の庭園があまりにすばらしい出来栄で」、後に「彼がいまの地位を失ったら、主任の造園技師として雇う」⁽¹⁶⁾と言わしめるほど、イギリス式造園学にのめり込み、自ら都市を公園にしたいというモットーそのものを狂信的に実行しようとしていたからである。それゆえにこそ、大通りは植樹され、大通り敷設のために取り壊された建物の空き地に辻公園がつくられ、大公園・森公園が巨額な予算で造成された。おおよそ、パリに17年間で60万本が植樹され、パリ市内および隣接地帯に1,835ヘクタールの公園と森が造成された。公園都市の原型はできあがったのである。

では、そのパリ改造とはどのようなものだったのだろうか。まずは、改造以前のパリを知るべきだろう。無計画で無限増殖的な密集路地がパリ中心部、とりわけシテ島、アルシ＝ボブール、レ・アール、サント＝ジュヌジエーヴ地区に無政府的にできていて深刻だった。たとえば、1キロ平方当たり10万人を超える住民がいたという⁽¹⁷⁾。空気が淀み、日光が差し込まず、上下水道が原始的でほとんど役に立たなかった。道路はまっくろな汚泥が分厚い層をなしていた。とくに中庭を取り囲むアパルトマンともなると、一カ所しかトイレがないことが多いため、室内で使うオマルを夜中に中庭にぶちまけていたという⁽¹⁸⁾。不衛生の極みだ。数年おきにコレラや結核が大発生する

のも必然だった。とくに1832年のコレラ大流行(死者18,000人)からそれらが続いた⁽¹⁹⁾。一体的な都市計画像がなかったとはいえ、政府も無策だったわけではない。実際はランビュトー・セヌ県知事(1834-1848)が、利権を必死に守る王と議会の抵抗と戦いながら、112カ所で旧通路を新道路へと転換し、横断道のランビュトー通り(幅13m)を貫通させ、ノートル＝ダム大聖堂の橋・広場(旧大司教館跡)⁽²⁰⁾を整備し、セヌ川沿いのベルシー＝パッシー散歩道とシャン・ド・マルス＝オステルリッツの散歩道を植樹しながら敷設し、パリへの給水量を増やし、給水場も146箇所から2,000箇所へと増設し、中央市場等の中心部の再開発に取り組んだ。しかし、パリへの人口流入が加速度的過ぎた。たとえば、パリ市の人口は、1801年には546,856人だったが、1851年には1,053,261人(併合される小郊外を含めれば1,277,064人)にまで膨張した。施策は後手後手だった⁽²¹⁾。そして、それらは1848年の二月革命で中断した。貧民街に住む労働者や職人の不満は頂点に達していたのである。たとえば、貧民街の例としては「ラ・プティット・ポローニュ」があった。それは、サン＝ラザール駅増改築以前の周辺地区で現在のヨーロッパ広場周辺にあった地区で、ポーランド系の移民が多く住んだところから命名されたとか、その名のキャバレーがあったからとか言われていたが、正体不明の人口密集の貧民街をなしていた。バルザック(1799-1850)の小説『従妹ベット』(1846)のユロ男爵が自分の所在を隠すために最後に逃げ込んだのがここだ⁽²²⁾。警察も暴動挑発を恐れて捜査を嫌がる場所だったらしく、ましてブルジョワジーや小ブルジョワジーはこうした汚いパリを嫌い始めてより住みやすい地区に移動し始めた。ほっておけば、パリ全体が「ラ・プティット・ポローニュ」になりかねなかった。

パリを近代化＝公園化したかったナポレオン三世は、1852年に皇帝にな

るや、熱烈なボナパルト派のジロンド県知事オスマンをセーヌ県知事に抜擢した。パリ大改造は、土地収容の法整備と国庫支出・市債発行等の財政的支援により、地上げの仕組み（将来の時価の爆発的値上がりを見込んだ借金）を活用して、まずは大通り等を貫通させた。ほぼ完成した1870年には、1,290ヘクタール分の大通り等が増設されていた。しかも、美観と効果的建築を考えて幅員18mとし、大通りに面する建築物の高さを18mに統一した。その際、20,000戸の家屋を撤去し、34,000戸の建築物を建築した。都心がつねに渋滞していたが、これでそうとう緩和された。そして遠くまで見通せるようになった。歩道や側道は、1852年には総延長424kmだったものを1870年には11,088kmにまで拡大した。そして歩道面積は、1879年には296ヘクタールになっていた。大通り等には植樹が施され、1852年には植林側道64.5kmだったものが、1870年には112kmにまで延長された。植樹数は1852年には50,466本だったが、さらに1870年には95,577本増えた。暗い通りは夜ともなれば犯罪を誘発するので、そして夜でも自由な往来を保証するために街路灯を増設した。1852年には14,894本だったが、1870年には33,895本になった。休憩用・談話用のベンチも設置された。大通り・河岸沿いに1868年には8,248個を数えた。そしてなによりも衛生都市にするには上下水道の大規模敷設が必要だった。1852年には上水道総延長が705kmだったが、1870年には総延長が1,547kmに、約二倍に拡大した。下水道・ガス管は1852年には総延長145kmだったが、1870年には総延長560kmで約3倍に拡大した。給水所増設も怠らず、約100カ所増設した⁽²³⁾。パリの胃袋である中央市場も新築の対象になった。バロック様式の案もあったが、ナポレオン三世好みに合わせて1851年のロンドン万博のクリスタル・パレス風に⁽²⁴⁾新築された。イギリス式が大好きなのがその理由とされるが、

風通しがよく日光が入り、修復改築が簡便なことも重要だったろう。そして、市内に大規模な公園（ビュット＝ショーモン公園、モンスーリ公園、モンソー公園）や辻公園（街路整備過程で古い建築・家屋の取り壊しの結果、街角（辻）にできた空き地を緑地化整備してつくったもの。鉄格子の柵つきで、市内24カ所）を造成し、プローニュの森公園やヴァンセンヌの森公園を含めて、1,835ヘクタール分のほぼイギリス式公園（モンソー公園は折衷式）ができた。こうしてわずか約17年間でパリの都市像を一変させた。計画が物質化し、虚構が現実化したのである。現場指揮官のアドルフ・アルファン（1817－1891、ボルドーの道路・橋梁・港湾技師）は、大自然は放置すれば荒廃するだけで、自然は管理されて初めて都市住民は受け入れられるし、都市住民には、自然そのままではなく、自然らしい自然のイメージを都市に構築すべきという考えを実現したのである⁽²⁵⁾。

パリは、緑化され風通しがよくなり、汚物塵埃類が一掃され清潔になり、遠くまで見通せる大通りがそこにあるのならば、まるで風景画のような大通りというのならば、しかもあちこちにベンチと給水所があるとすると、賑やかに散歩したりそぞろ歩きに興じるのにうってつけのところになったろう。パリジャンたちは、日光が入らずよどんだ空気しかない狭く不衛生な室内から出て、着飾って広く開放的な通りに出て練り歩くようになった。そして、道路は、移動のためではなく、散策しさまざまな情景を堪能し、語らう場所に変貌したのである。旧街路が取り壊されるときは、反対の大合唱だった。ボードレール（1821－1867）が「パリの風景」の詩編でその代表となった⁽²⁶⁾。しかし、できあがると、人々が満足げに行き交う大通りは次第に市民の日常的風景になった。ジョルジュ・サンド（1804－1876）も、大通りのおかげでどこまでも見渡せて、行きたいところに迷わずいけていい、と絶賛

する⁽²⁷⁾。衛生学者ファヴロ博士も、健康のために大通りに出よと付け加える⁽²⁸⁾。さきに挙げたクロード・モネの《カピュシーヌ大通り》、ピサロの《モンマルトル大通り、晴れの日の午後》や《イタリアン大通り、朝、陽光》、ルノワールの《ポン＝ヌフ》や《パリの大通り》、ジャン・ペローの《キャピュシーヌ大通り》や《サン＝ドニ大通り》、ジョルジュ・スタンの《パリの大通りの夕べ》や《裁判所》を見れば、その喜びに満ちたかのような新しいパリ風景が見て取れよう。他方、カイユボットの《ヨーロッパ橋》や《パリの通り》となると、近代化したパリを歓迎するというよりむしろ既成事実化したことを平然と観察しているようしか見えないのだが。

公園化した大通りの代表例は、アンペラトリス（現フォッシュ）大通りだ。アンペラトリス大通りは、凱旋門からブローニュの森まで直結する大通りで、長さ1.3km、幅の140m歩道という道路と4,000本植樹した公園という文字通り公園化した大通りと言った方がよい。1854年に完成したときは、皇后ウジェーヌを讃えて、アンペラトリス大通りと命名された。写真や版画で見てとれるように、新興成金ブルジョワの底なしのはしゃぎぶりがよく分かる。派手に着飾って、高級馬車でこれ見よがしに行進している。実際、1880年代にはわが世の春を楽しむブルジョワたちのもっとも重要な散歩コースになった。その時代のありようを見せてくれるマルセル・ブルースト（1871–1922）『失われたときを求めて』の「スワンの恋」⁽²⁹⁾の高級娼婦オデットがシックな場所として、まず日曜の朝のアンペラトリス大通りを挙げているほどだ⁽³⁰⁾。しかし、同時代の画家はそこを風景画のモチーフにはしなかった。彼らは新しいパリを受けいれて都市風景画に取り込むが、全面的に受容したわけではなかったようだ。どのようにして新しいパリを受け入れるべきか模索していたらしい。おそらくステータスが可視化するこの大通り

ではなく、近代都市生活そのものが現れ出る、感じられるところを選び取った。

5. カイユボットは近代都市パリに浸りきる

さきに挙げた印象派画家のいずれの絵画も新しいパリの大通りの活気を画面に取り入れようとしている。しかし、そうした楽しい賑わいのダイナミズムの雰囲気表現は絵画でこそ可能なのだが、写真に撮ってしまうように描くとダイナミズムは消え去り永遠化された沈黙の静止画像になり、そこに画像があるのに入り込めないものになってしまう。都市風景画に固有の風景と虚構が競合する、そうした美学的問題を引き受けて絵画を制作したのが、ギュスターヴ・カイユボットである。カイユボットの絵画は写真的なのだが、写真を使ったわけでない。そこに彼の美学的特異性や現代性がある。カイユボットは印象派画家に分類され、印象派の理解者にしてメセナとして紹介されることが多いわりに、その絵画の特殊な固有性についてはあまり言及されない。

さて、カイユボットの絵画を分析するにはその経歴と環境⁽³¹⁾についての若干の知識が役に立つ。彼は、19世紀後半ですでに現代風な都市生活者になりきっていた。そうした都市生活者であるからこそ都市固有の雰囲気吸収し、その内在的世界を絵画に表現できるのである。

カイユボットは、1848年にパリ、庶民的な街フォブール＝サン＝ドニに生まれる。父親は軍隊向けのベッドや毛布の製造で財をなして、そのため彼は生活に困らぬ富裕階級のまま生涯を過ごす。1851年、二男ルネ生まれる。1853年、三男マルシャル生まれる。マルシャルはのちに音楽家になる。1866年には、ミロメニルに父親が4階建て邸宅を建てたため、そこに移る。ミロメニルはかつて「ラ・プティット・ポローニュ」と呼ばれた地区

の南西部に当たるが、パリ大構造後は大ブルジョワが多く住む。青年期に改造都市パリを間近で体験することになる。20 歳ころから、パリ郊外の別荘地イエールで絵画を始めて、家業の手伝いを放棄し、アカデミー系の肖像画家レオン・ボナ（1833–1922）のアトリエに入る。法学士なるものの、1872 年に父親とのイタリア旅行で画家ジョゼッペ・デ・ニッティス（1846–1884）に会う。パリではボナのアトリエに通い、美術学校に入学するが、あまり通わない。アカデミー的主題は、現代都市好みのカイユボットには会わなかったからだろうか。ジョゼッペ・デ・ニッティスの影響のためだろうか。そのスタイルや主題は部分的ながら、のちのカイユボットの絵に反映するからだ。1874 年に、ナダール写真館で第一回印象派展開催。モネが《印象、日の出》（1872）を出品。カイユボットはドガと出会う。年末に父親が死去（享年 75 歳）。1875 年、サロンに《床の平削り工》（1875）を出品し落選。ジョゼッペ・デ・ニッティスやボナ（ドガと親しい）の仲介でパリの画家仲間に入る。友人たちを助けるべく、ドゥルオーでの印象派絵画販売で数枚のタブローを購入する。もはやカイユボットはアカデミー画家の影響下に入らない。1876 年、モネの油彩画を数枚購入し、モネとは以後カイユボットが死ぬまで精神的金銭的に親密な友情が続く。ピサロ、ルノワールにも援助を惜しまない。デュラン＝リュエル画廊で第二回印象派展。ドガ、モネ、モリゾ、ピサロ、ルノワール、シスレー、カイユボット（《床の平削り工》を含む油彩画 8 枚を持って）が参加。弟ルネ死去（享年 26 歳）。弟の死はギュスターヴを悲しませ、死の脅威で怯させたのだろうか。彼は遺書を書く（印象派展への財政的支援、私的コレクションの国家寄贈、遺言執行人としてルノワールの指定）。自分はいつ死ぬかもしれないという脅威によって、カイユボットは 28 歳にして決然たる行動をとるようになるのだろうか。1877 年、第三回印象

派展（カイユボットが借りたアパートマンで開催）。組織委員、メセナとなる。セザンヌ、ドガ、モネ、ピサロ、ルノワールが出品。彼も15枚の油彩を出品（《ヨーロッパ橋》と《パリ通り、雨天》含む）。この2点で、カイユボットは固有の質感でパリの都市風景を都市生活者の根源的な内在的世界（おそらく、親族の死から始まった癒されない孤独や苦悩が刻印された世界）を忘れがたい瞬間として描き出す。ドゥルオーでの第二回印象派絵画競売に参加し、印象派画家たちの後押し役を引き受ける。切手収集開始、大収集家になる。弟マルシャルとヨット趣味にはまる。近代都市生活の趣味人の先駆的典型だろう。1878年、母親セレスト死去。一生涯分の遺産が残される。1879年、にぎわうオスマン大通りに転居。大通り風景を固有のフレーミングとモチーフで描く。大都会が騒々しく楽しげであればあるほど、深い孤独と閉塞感が滲み出るような風景画だ。パリ・ヨット・サークルの会員になる。ロンドン旅行。第四回印象派展をカイユボットが（油彩25点出品を持って）組織する。1880年、パリ・ヨット・サークルの副会長になる。アルジャントゥイユのレガッタに参加。第五回印象派展に協力し、油彩11点を出品する。ルーヴル等でのレガッタで優勝、マルシャルといくつかのレガッタ参加。まるでボート選手だ。ここには、芸術に全身全霊を捧げる画家のイメージはない。都会生活の深部まで入り込みながらスポーツに興じるという新しいタイプの画家だ。1881年、カイユボットは第六回印象派展に参加しない（招待画家を巡るドガとの軋轢のため）。郊外に土地を購入し、のち家屋を建てる。1882年、第七回印象派（アンデパンダン芸術家）展に参加（油彩17点出品）。ゴーギャン、モネ、モリゾ、ルノワール、シスレーが参加。カイユボット設計のヨット建造（25隻超）が続く。J・K・ユイスマンスが「1882年のアンデパンダン芸術家展」についての評論でカイユボット礼賛を書く。《ベジー

ヌ・カード遊び》に対しては親近性があふれている。のちのセザンヌの《カード遊びをする人たち》(1890-92)に影響を与えよう。カイユボットは第二回目の遺書を書く。最初の遺書の肯定と内縁の妻への生涯年金贈与とルノワールの借金の帳消しを記入。なぜまた遺書なのだろうか。追加は当然だが、カイユボットから死の観念が消えていないからだろうか。1884年、ドルオーでの競売でマネ作品数点(《バルコニー》(1868-69)を含む)を購入。1886年、デュラン＝リュエルによるニューヨークでの「パリの印象派による油彩とパステル展」に油彩10点を出品。第八回最終印象派展には参加せず(点描派が中心)。同時代絵画の紹介のためのベルギー20人会展に参加(油彩8点出品)。ジュヌヴリエ村の村会議員になる。デュラン＝リュエル画廊でのグループ展「印象派と後期印象派画家展」に参加。1889年、遺書の確認と追加。モネの支援を続ける。1891年に、マルシャルが写真撮影を始める。ギュスターヴを含め多くの家族・パリ市内・旅行等の写真を撮る。構図やフレーミング等はギュスターヴの絵画から多くの影響が読み取れる。1894年、カイユボットは脳梗塞で死去(享年45歳)⁽³²⁾。若くから死の観念に取り憑かれていたとはいえ、早すぎる死である。おそらく、都会生活に浸かりながら、死の観念に取り憑かれたことの意味は小さくない。

6. カイユボットの絵画はいわゆる印象派風の都市風景画なのか

カイユボットはたしかに売れない印象派画家をメセナとして支えた。彼がいなかったならば、印象派展を継続できなかったであろう。そして、印象派の技法的主題的発展もなかったかもしれない。メセナとしてのカイユボットはともかくとして、画家として、とりわけ都市風景の画家としてのカイユボッ

トは近年まであまり研究されてこなかった。他の印象派画家、ピサロやモネの都市風景画は楽しく暖かくにぎわう雰囲気醸し出されるが、カイユボットの都市風景画はその対局に位置していて、リアル過ぎる画像、百年も早くコントラストのひじょうに強いスーパーレアリスムの画像を差し出して、触知できず沈黙するように見えるためかもしれない。特異な画風は扱いにくいのが通例だ。横並びの印象派画家が形成する文脈には入らないため、時代的文脈が読み出せないからだ。しかし、その対局的な都市風景画を見直せば、同時代の都市風景画の全体的配置がよく見えてくるのではないだろうか。

カイユボットの代表作としては、暗い部屋の中で床を削る平削り工の仕事現場を描いた《床の平削り工》(1875)がよく挙げられる。オルセー美術館所有のためだろうか。たしかにこのタブローは、筆触分割が部分的には確認できるが、その発色加減は室内画には向いていないためだろう、奥の窓から入る光が当たる部分と当たらない部分を強いコントラストで対比させていて、アカデミー系ではない都市生活情景のタブローとしての工夫の跡が興味深い。1875年のサロンで落選したものの、第二回印象派展で大評判になった。しかし、むしろ代表作としては《ヨーロッパ橋》(1876)と《パリの通り、雨天》(1877)を挙げるべきだろう。前者では画家が観察者に過ぎないが、後者の二作は画家自身が画面内の感触を共有しているように見えるからだ。画家は都市生活にどっぷり浸かりながら、あるいはどっぷり浸かっているからこそ、それを正面から引き受けられずにある種のずれのなかに、目に見えない隔たりのなかにいるかのようなのだ。さて、《ヨーロッパ橋》(図1)⁽³³⁾は、まず画面の構成が「写真的」だ。まず画面の三分二を占める、頑丈なむき出し鉄骨製の跨線橋の橋梁上部が目に入る。クローズアップで撮られて写真のように左から上部は画面に入りきれずに始まり、画面右奥三分二



図 1

のところの（橋台の小さな門）まで、非人間的な橋梁の機械的連続を強調しながら、つながっている。タイトルどおりにこれが「ヨーロッパ橋」であり、19世紀後半の鉄の時代を象徴するものと分かる。その奥はパリ改造後の建築規制でできた平凡な規則的な建物群が整然と奥の消失点（たぶん、サン＝ペテルスブルグ通りの奥）にまで続いている。視線は左手前の橋の上の組んだ鉄骨から右奥の消失点へと誘われる。かなり強調された遠近法（一点透視図法のこと、以下同様）で奥が実際よりも遠くに見える。まるで広角レンズで撮った写真のようだ。とくにランドマークのない都市の平凡な眺めに対するフレーミングの取り方が斬新だ。もちろん、改造前の建築が組んだ鉄骨から透かしてまだらに見えるが、力強い鉄骨のダイナミズムに対して隠れるように奥に引っ込んでいる。こうした場所を撮った写真はまだその当時には存在していなかっただろうから、こうした構図も描写対象の選択もカイユボットの独創だろう。手前は橋梁上部と歩道や車道が三分の二ほど占めてい

るが、奥の建物群の上部を、そして橋梁上部から奥に透けて見える鉄道を見下ろす建物群の上部を、大きく空に明け渡している。それぞれがなんとなくがらんとしていて、変わらずにそれぞれが無関心に立っているような、何かしら空虚感を醸し出す。また、奥の建物上部に浮かぶ雲と機関車が吐き出し橋梁の外側を立ち上る白煙が区別されずに、それらがどこにでもあるようなそんな背景になっている。そこを行き交うものたち、あるいはそこにいるものたちはどうだろうか。画面を前にしてまず目に入るのは、手前舗道上を奥を歩く主人のあとを小走りに追う行く犬、右には橋の欄干に両肘をついて下を走るらしい機関車や駅舎をじっと見つめる灰色の作業着に帽子を被った若い男性、右画面中央部では正装のシルクハットを被るまだ若い紳士が、そのやや右後ろをついてくる日傘を差した正装の少し若い婦人にやや顔を後ろに向けて話しかけながら歩道を手前に進んでくる。その婦人の右奥やや後方には、おそらく剥げた緑の上着を重ね着する犬の主人（たぶん、年配の職人）が、紳士と婦人と擦れ違ったばかりでこちらに背を向けて奥へゆったりと歩いている。この年配の右やや奥には、橋の欄干に両肘をついて下を走る機関車や駅舎をじっと見つめる中年の男性がいる。さらに、ぼんやりしているがその奥にも下をじっと見つめる男性が数人いる。下を見つめる男性たちはみなじっと下を見ている。煙を吐く機関車や煙に包まれる駅舎に感動しているふうでもない。見慣れた光景をただ見ているようだ。彼らの左、手前の紳士と婦人の後ろにひとり手前に勢いよく歩いてくるシルクハットを被る若い男性がいる。左車道はがらんとしているが、奥には車道を横切る赤帽らしき男性が見える。そのあたり左には客待ちらしい馬車が止まっている。右奥は去っていく幌付き馬車や数人の男性がそれぞれ歩いている。主人を追う犬を別にとすると、ここに見える人たちはそれぞれさまざまだが、自分たちの行動以外

には無関心でたまたまこの瞬間（おそらく、車道のまばらな感じや日の光や影から推測して正午あたりだろう）に居合わせたように見える。このきわめてリアルな都市風景画は、今でならスナップショットと言えるほど「写真的」で、一瞬の現在進行形の風景なのだが、永遠にそのままであるようにも見えてしまう。下絵から判断すると、画家として描く対象のそれぞれには大いに関心があったろうが、それらが集合した全体で何かしらの物語を紡ぎ出すことは許さない。モネ、ピサロあるいはルノワールの大通り風景画なら、近代都市の人を呼び込む楽しい賑わいやみんなで（集団で、というべきだろうか）何か新しいことに向かうダイナミズムを描き込むだろう。そして、同じサン＝ラザール駅周辺等を描きながら、マネは《鉄道》で鉄道を前にした婦人と少女の静かな対照を、モネは《サン＝ラザール駅》で近代的産業の力強さを強調した機関車の煙やそれらを軽々と受け止めるガラスと鉄の駅舎の勢いある対照を、斬新な質感と雰囲気ですぐに心地よく描く⁽³⁴⁾。何かが起きる日常がそこにはある。しかしながら、カイユボットはそうした作為は避ける。《ヨーロッパ橋》の下絵（1876）⁽³⁵⁾は、印象派風の描き方をしているが、それをスーパーリアリズムそのものの画質に変容させる。すべてに焦点があっているために、写真以上に「写真的」なのだ。近代都市生活とは、為政者が都市計画によって勝手につくった地区や建物に、個人個人が何かを思って集まってきてそれぞれの思いを秘めて日々営む生活のことであり、彼にとっては何も起きない日常なのである。実際都市生活に浸りきったカイユボットはそうのように考えていたのではないだろうか。「集団で」とは為政者やその場にながら超越的な視点に立てる者が言う言葉だ。実際に「ひとりで」自分で都市を生きていたら、そうは言わないだろう。それゆえに、この「写真的」タブローに底知れぬ孤独感や閉塞感を感じるのは、そのような姿勢に起因するののかも

しれない。マネと親しい交流を続けたステファンヌ・マラルメ（1842–1898）がジョージ・ムーア（1852–1933）に語ったところによると、ローマ通りの自宅から、英語を教えるためにコンドルセ高校へ行くとき、《ヨーロッパ橋》で数人の男性が眺め入るその空なる空間（サン＝ラザール駅とヨーロッパ橋の間の空間）に身を投げたい押さえがたい気持ちになることがあるという⁽³⁶⁾。《ヨーロッパ橋》で数人の男性が眺め入るのは、底知れぬ孤独感や閉塞感を誘引する空なる空間のためだろうか。それとも、マラルメのような押さえがたい気持ちのためだろうか⁽³⁷⁾。おそらく、それぞれが重なり合っているのだろう。そして、「一瞬の現在進行形の風景なのだが、永遠にそのままである」という写真の本来性を、すでにカイユボットはみずからリアルなタブローを描きながら、直感的に表現していたのではないだろうか。なぜなら、写真は一瞬の現在を画像的に永遠化するが、実際はその画像化された当の現在は過ぎ去っていて不在のものなのだから。ロラン・バルトならば、これを「死の極小＝体験」⁽³⁸⁾と言うだろう。カイユボットは若くして親族の死を幾度か経験して、死の観念が浸透した日々を生きていたのだろう。それには生前の親族がいたある凝固した場面が彼のうちに写真のように刻印されていたのだろう。それは毎日のように通っていた界限であり、しかるべき時刻だっただろう。そもそも改造されてできた近代都市とは、すでに古い都市が消え去り不在の現前として見えない層をなしながらも、新たに忙しく激しく変化する日々の集積として成り立つ何かなのだ。そのなかに入ってしまうと、そのダイナミズムの加担者や共有者になるのが普通だろう。しかし、カイユボットは、それを共有しながらタブローを描くときに、それを演じる自分がそこには入りきれずにいることに、目に見えない何か（あるいは不在の何か）が現前していることに気がつき始めているようだ。まるで自分の知る界限の写

真を見せられたとき、一瞬よく知る風景なので違和感なくその写真になじめるが、よくよく見るとその写真には絶対入り込めない距離やずれを感じるかのようなのだ。

7. 晴天の風景画と雨天の風景画

《ヨーロッパ橋》は、人々の活動が停止する晴れた昼時だから、そのようなタブローになったのだろうか。では、雨天のパリ市内ならば、どうなのだろうか。《パリの通り、雨天》(図2)⁽³⁹⁾は、スーパーレアリスムそのものの画質である。目に入る対象のすべてに焦点距離があってどこ



図2

を積極的に見てよいのか迷う。主観的判断はできない。まるで客観的事物世界のありえない平等的同時的現前を目の当たりにしているかのようだ。ここには「感じのよい眺め」という都市風景はない。「感じのよくもわるくもない」ただただそこに現前する風景があるだけなのである。さて、雨の通りなのに、人々が少なからず行き来している。正面右では、こちらから奥に向かう男性が、後ろ姿の四分の三を画面のフレームに切り取られている。その男性といまやすれ違おうとしているのに、身なりのよい紳士淑女のカップルは反対側の道路・歩道上の何かに気を取られるらしく、それに気がついていない。すぐ右の建物は人を寄せ付けない窓のない板張りの外壁になっている。視線はその板張りがつくる遠近法的構図にそって奥の街並みに誘われ、左正面の改造後の新しい建物の奥の消失点に向かって引き込まれていく。レヴェックは

『ギュスターヴ・カイユボット、印象派の忘れられた画家 1848-1894』で分析する。「そこで遠近法の効果がでるのは、まるで鏡遊びしているかのよう
に反射する自らを眺める建物の塊のなかをまっすぐ走り抜ける幹線道路の上
においてなのである」と。レヴェックの言うとおりの、遠近法の効果が確認で
きるのは道路がつくる構図においてである。しかし、それ以上に目につくの
は、雨に濡れた建物と敷石を貼った路面とが互いに相手を機械的に映し出し
続けていることのほうだ。建物も敷石も規格品のように似たような形態で規
則的に並んでいる。物語的な人間的な雰囲気はそこにはない。カップルが何
かに気を取られるようであっても。人々はそれぞれ顔が見えなくなるまで傘
を深くして前にかがめて目的地に向かってやや足早に歩いている。全体を暗
くする雨天でも、いやそうした雨天だからこそなおのこと、都市の人々はそ
れぞれ自分のペースで自分のために歩いているのだ。それぞれがそれぞれの
ために生きているようであり、建物や敷石が規格品のように似たような形態
で規則的に並んでいるように見えても微妙に異なって並存しているし、同様
にどの人も同じように見えても微妙に異なってそれぞれがそれぞれの行動に
しがっている。それぞれが実際はそれぞれのありようを勝手に主張してい
て互いに無関心なのだ。そんな雰囲気の中、何かに気を取られている身な
りのよい紳士淑女のカップルは、そうした雰囲気を対照的に強調するために
そうしているのだろう。そのためにこそ彼らの右手の壁面の茶色い板が周囲
の灰色から浮いて視線を引きつける役割を果たしているのだ。カップルの後
ろにある街灯は、夜でも気安いそぞろ歩きを保障するはずの都市計画的な役
割を果たせずに所在なくぼつんと寂しく立ち、この場の雰囲気になじんでい
る⁽⁴⁰⁾。このように、雨天の交差点でも、たとえ雨天固有の緩和的優しさがあるとしても、『ヨーロッパ橋』（1876）がそうであるように、都市生活に固

有の孤独感や閉塞感が深く浸透しているように感じられる。まるで自分の知る界隈の写真を見せられたとき、一瞬よく知る風景なので違和感なくその写真になじめるが、よくよく見るとその写真には絶対入り込めない距離やずれを感じるのと同じような経験をするかのようなのだ。物語的場面は生起しない。これらの都市風景は、どれほど譲歩しても「感じのよい」眺めにはならない。「感じのよくもわるくもない」目に映る眺めなのである。あるいは「感じのよくもわるくもない」は、結果として「感じのわるい」眺めになりうると言えるかもしれないが。

8. 写真的都市風景画か非写真的都市風景画か

《パリの通り、雨天》の下絵(1877)は、《ヨーロッパ橋》の下絵と同じように、モネやピサロだったらそうするであろうようなぼかしと筆触分割がなされているように見える。それをそのまま展覧会に出品しても、詩情豊かなパリの街角のタブローという評価を得ただろう。しかし、カイユボットはそうしなかった。スーパーリアリズムそのものの画質に変えたのである(それゆえ、「写真的」なのだが、実際は写真ではない)。都市風景は、冷静な観察者でもある都市生活者カイユボットにとっては、詩情豊かなものではありえなかったのだろう。そこを生きているがそこに喜んで飛び込むことはできなかったように思われる。しかし、そこを描かないではいられなかったろう。たぶん写真家がたしかにそれは存在したことを写真に写すように、画家はそこに生きている事実として「それは存在したこと」を描きたかったのだろう。そして、カイユボットが当時にあつては画家的視線以上に「写真家的」視線を備えていたことを例証するタブローが少なくない⁽⁴¹⁾。たとえば、《上から



図 3



図 4

みた大通り》(1880?、図 3)⁽⁴²⁾ や《安全地帯、オスマン大通り》(1880?、図 4)⁽⁴³⁾ である。前者は窓から真下を見たときの大通りの風景である。路面によって遠近法的構図が中断され、上部から見える通行人、ベンチ、樹木、辻馬車(?)等が縮小されながら、樹木の葉が中空に風で揺れている感じを描くきわめて独創的な画面だ。画面が揺れている感じはするが、静かで何もおきない現実の日常の風景である。全体としてよく構成されているような場面を選んでいるのだが、こうした配置は意図されていないだろう。写真家が偶然見た眺めを手前の木の葉に焦点を合わせて写真に撮ったように見える。今日だからそう言える。アンリ・カルティエ＝ブレッソン (1908–2004) の《イエール》(1932) の写真、上部から見た、階下の道路を走る自転車に乗る男のあの写真の 50 年以上前の先取りだとも言える。しかし、当時にあっては度肝を抜くショットだったろうし、絵画として賞賛される雰囲気などなかったろう。そもそも画題になりえなかったろう。《安全地帯、オスマン大通り》の方は、建物上部から斜め下に見える、オスマン大通りとグリュック通りとス

クリブ通りの交差点を描いている。遠近法の消失点は、馬車が止まったように見える大通りの左前方、つまり画面のはるか左外側奥にしている。すべてが、45度ほど斜め下に見る視線にしたがって縮小され、影がつけられている。あちこちが工事中で、建築資材やら廃材がそこそこに見える。画面中央の円形の安全地帯には、街灯が中央に一本、円周に四本。あちこちにばらばらにいる男性、立ち話



図5

をしているらしい女性ふたり。まるで街灯の一種のようだ。どうやら晴れた無気力な午後の都市風景だ。しかし、すべてが停止して永遠にこのままのようにも見える。まさに一瞬が永遠になる写真と同種のタブローなのだ。約30年後の、ジョルジョ・デ・キリコ(1888–1978)の形而上絵画と言われる広場シリーズを連想させる⁽⁴⁴⁾。さらにもう一枚《バルコニーの男(オスマン大通り)》(1880、図5)⁽⁴⁵⁾は、不思議な画面構成だ。写真ならありうる逆光を逆手に取った独創的なタブローなのだ。カラー写真のない時代のものなのだ。こちらに背を向けてバルコニーに立つ男を手前に大きく配置し、バルコニーの鉢植え、花模様が様式化されたバルコニーの鉄製の手すり(透けて大通りが見える)、上部には赤白の短い日除けが見える。右手前に開けられ

た窓にはこの男の一部と奥のオスマン大通りの立ち並ぶ建物の一部が映っている。奥はオスマン大通りに立ち並ぶ建物と大きく成長した植樹の木々が繁茂しているところが見える。反対側に立ち並ぶ同じ高さの建物上部が遠近法の構図を構成していて、画面の左外側に消失点が置かれている。静かに晴れて無為な午後らしい。何も語らない変わらない風景がそこにある。当時としては画題になり得ない風景にもかかわらず、これが近代都市パリの風景画なのだ、とカイユボットは言う。

都市生活者は、たしかにそれぞれがそれぞれの生活を送っており、それぞれの物語（神話的テーマ、共同体的テーマ、男女間の愛のテーマ等）があるかもしれない。しかし、それらは近代都市パリの建築や敷石のように平凡で月並みであり、ある隔たりをとったときには、剥き出しの現実のような無機質な個別性のあつまりにしか見えないのだろう。それを描いたのがカイユボットのタブローなのである。

8. むすびにかえて

カイユボットの絵画のような近代都市の風景画とは、日常的に目にする眺めを、構図や画題の新しさの工夫を多少加えるにしても、風景画にすると、そこには写真で見えるようなしじかの瞬間の画像、独立的に永遠化する画像しかない（何かの進行中の場面の一瞬だとしても、文脈がなく判断できない瞬間なので）、物語的要素を複数見つけて物語をつくりだすことができない。たとえば、マネやクールベの風景画の場合、先行する、あるいは同時代の美術史的な文脈、アカデミーさらには時代思潮との対比で物語的批評が可能であった。実際、彼らのタブローは大なり小なり画題、構図、色彩で

大いに話題になり論議が呼べた。それゆえ、若き印象派画家たちは、とくにマネを支持した。しかし、彼ら以後の印象派画家となると、近代都市生活やその周辺を画題にして、技法的に新しいので、すでに先行する、あるいは同時代の美術史的文脈、アカデミーでは分析できないし、時代思潮すら彼らには無縁であった（ドガや初期のモネはそのかぎりではないが）。彼らは近代都市生活やその周辺に入り込み、多くの場合比較すべきその外部を消し去った。それゆえ、彼らの都市風景画等はそれぞれリアルな日常的眺めから着想されたものだ。しかし、リアルな日常的眺めも多様である。楽しく騒ぎ近代都市パ리를歓迎し喜ぶか、ありのままの日々の近代都市パ리를、つまり楽しくも騒がしくもない場所と時のパ리를冷静に観察し写真のように（描く当事者が同時に描かれ客体化された当事者として）描き出すかは分かれるところだ。ニュアンスの差はあれ、ドガやカイユボットはほぼ後者だろう。

それゆえに風景画は、「感じのよい眺めや景色」という定義だけでは十分ではない。主観的判断で選別されたものはそうかもしれないが、「感じのよくもわるくもない眺め」もまた風景画なのである。特殊な美しいとされる景色を対象にしたものではない、日常的な風景写真がそうであろう。風景画は、すでに分析的に検討したように、19世紀中庸以後とくに写真が発明されて以後、とりわけ「写真的」映像が共有されるようになって以後は、主観的判断の反映としての風景画とは別なあり方になったというべきだろう。しかし、主観的判断がない風景画は、また客観的でもない。主観がないところに客観もないからだ。そうした対立のない、主観的判断と客観的判断が中和した、あるいは、主観と客観が封じ込められて重層化した風景画が近代的、現代的風景画なのである。日常的なのに判断しがたい事物に溢れた風景画、あるいは事物かどうか判断できないがその反映らしい色面からなる風景画、もはや風

景画とは言えないような風景画、ただそこにあるものを、現実にあるものか幻覚としてあるものか区別できない、ほんやり映し出す風景画、虚構と現実という対立の判別ができない風景画、何か漠然と感情的なあるいは心理的な感じを喚起する風景画、そうした風景画とは何なのだろうか。おそらく、風景画だけの内的展開あるいは進展の分析では解けない多様な問題がそこにはあるだろう。風景画の制作は見ることで成り立っているわけだが、見ることはかならずしも客観的とは言えないし、描くことはかならずしも主観的行為とは言えないからであり、風景画を見ることは主観的判断を導くとはかならずしも言えないし、それがしかじかの現実の場面の再現＝表象・代行だとはもはや思えないからには、「見ること」、「描くこと」、「判断すること」などの考慮にいれなければ、その問いには答えられないだろう⁽⁴⁶⁾。

註

- (1) 本論文は、成城大学特別研究助成金「風景の虚構化または虚構の風景化」（平成 22 年度）の研究成果として書かれた。
- (2) 柴田陽弘「風景論入門」、柴田陽弘編『風景の研究』、慶應義塾大学出版会、2006 年、p.6。
- (3) 木岡伸夫『風景の論理——沈黙から語りへ』（世界思想社、2007 年）で、風景を主観的次元に、景観を客観的次元において、主客統合を目指すような風土学を構想している。オギュスタン・ベルクの説を出発点にしている。そのことの意味については、別な機会に改めて論じたい。
- (4) ビエーロ・カンボレージ『風景の誕生』中山悦子訳、筑摩書房、1997 年。
- (5) 柴田陽弘「風景論入門」、『風景の研究』p.8。
- (6) Cf. ゲオルゲ・ジンメル「風景の哲学」『ジンメル著作集』第一二巻、白水社、1978 年。目的論とは異なる統一原理を景観の気分とするところが興味深い。早い段階の風景画としては、サロモン・ファン・ロイスダール（1602-1670）『砂丘の道と乗合馬車（雨後）』（1631、ブタペスト美術館）が注目されるが、

分析は後日にしたい。

- (7) 「風景論入門」 p.42。アラン・コルバン『風景と人間』小倉孝誠訳、藤原書店、2002年。
- (8) 「風景論入門」 p.42。アラン・コルバン『風景と人間』小倉孝誠訳、藤原書店、2002年。
- (9) アカデミー系の画家から写真家に転向したギュスターヴ・ル・グレイ(1820-1882)は、空と海の写真2枚を合成して一枚の写真をつくり、クールベはその波打ち寄せる海岸の写真連作を見て、よりダイナミックな絵画を描いたと言われている。写真と絵画の関係も本論文の重要なテーマである。写真美学は絵画美学を模範にしているのではないか。あるいは写真は現実なのか虚構なのか、絵画は虚構なのか現実なのか、という問題が潜在しているからである。そこにリアル、リアリティーという感触を介入させると単純な関係ではないことが分かる。写真美学と絵画美学は後述するが、リアル、リアリティーの問題は別に論じたい。
- (10) 小松光彦「倫理学の風景」、柴田陽弘編『風景の研究』、pp.99-100。ワルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源(上)』浅井健二郎訳、筑摩書房、pp.32-34。その他、風景論でも、安彦一恵・佐藤康邦『風景の哲学』(叢書＝倫理学のフロンティア XI、ナカニシヤ出版、2002年)も参考にした。
- (11) これとは反対に、萩島哲は『都市風景画を読む 19世紀ヨーロッパ印象派の都市景観』(九州大学出版会、2002)で、印象派絵画の描いた対象の現場を調査して、視点の位置、空間構成のありようを再構成している。絵画批評は控えているため、これだけであるならば、現場空間の証言に還元されてしまい、絵画の意義は消滅してしまいかねない。
- (12) 松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』、日本経済評論社、1997。
- (13) 松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』、p.152。
- (14) 松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』、p.152。
- (15) 松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』、p.152。
- (16) 鹿島茂『怪帝ナポレオン三世』講談社、2004、p.283。
- (17) ジャン＝マルク・レリ「パリ ― 都市の変貌 1830-1930年」『芸術都市 パリの100年展』井出洋一郎・ジャン＝マルク・レリ監修、毎日放送・TBS、2008、p.19。
- (18) バルザック『従妹ベット』(下)、平岡篤頼訳、新潮文庫、1998、pp.349-37。

- Cf. 初出は「La Cousine Bette», *le Constitutionnel* d'octobre à décembre 1846。パリの不衛生ぶりについては、メルシエ『十八世紀パリ生活誌』(上)(原宏訳、岩波文庫、1989、pp.109–151)を参照せよ。その後70年ほどで人口は3倍になっているのだから、想像を超えたものだろう。
- (19) ジャン＝フランソワ・ミレー(1814–1875)は、1849年パリでコレラが流行したため、パリの南方約60キロのバルビゾンへ避難し移住したことでも、不衛生ぶりが分かるだろう。
- (20) 現在は存在しないプチ・ボン側の慈善病院は、オスマンが取り壊しにかかったが、実際は完全に取り壊されたのは1878年である。
- (21) 松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』、pp.177–220。
- (22) 犯罪天国ぶりについては以下を参照。Eugène Sue, «Les Mystères de Paris», *Le Journal des Débats* entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843。
- (23) 松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』、p.400。
- (24) 鹿島茂『怪帝ナポレオン三世』講談社、pp.276–279。Cf. Baltard, *Les Halles de Paris*, 1853–1973, textes: Patrice de Moncan, Maxime Du Camp, «Collection : Paris! d'hier et d'aujourd'hui», Éditions du Mécène, Paris, 2010。
- (25) Cf. Alphand, C.–Alphonse, *Les Promenades de Paris. Histoire, description des embellissements, dépenses de création et d'entretien des bois de Boulogne et de Vincennes, Champs-Élysées, parcs, squares, boulevards, places plantées : étude sur l'art des jardins et arboretums*, Le Bouclart, Saint-Chamas, 1867–1873。
- (26) Cf. Baudelaire, «LXXXIX. Le Cygne», *Œuvres complètes I*, Gallimard, nrf, «Bibliothèque Pléiade», Paris, 1975, p.85 [シャルル・ボードレー「89. 白鳥」『シャルル・ボードレー全詩集 I 悪の華』(阿部良雄訳)、ちくま文庫、1998, pp.195–199。Cf. 初出は *La Causerie*, le 23 janvier 1860。
- (27) George Sand, *Rêveries à Paris*, Calman Lévy, Paris, 1876。
<http://ia600404.us.archive.org/35/items/parisguide01pariuoft/parisguide01pariuoft.pdf>
- (28) Collectif, *Paris–Guide*, Paris, Librairie Internationale, 1867; Cf. *e L'exposition Paris au temps des Impressionnistes 1848–1914*, du 12 avril au 30 juillet 2011 (le catalogue), à l'Hôtel de la Ville, Skira Flammarion, Paris, 2011。

- (29) Marcel Proust, «Du côté de chez Swann II», *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, nrf, «Bibliothèque Pléiade», Paris, 1987, p. 239 Cf. 初出は Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, Paris, 1913 [マルセル・ブルースト『失われた時を求めて』(第2巻)、鈴木道彦訳、集英社、1997、p. 111]。
- (30) アンペラトリス大通りは、帝政崩壊後はジェネラル＝ユルリック大通りとなり、1875年にはボワ＝ド＝ブローニュ大通りになり、1929年には大戦の元帥フォッシュを讃えて、フォッシュ大通りになった。時代とともに価値評価が変わる一例である。しかし、人物評価の変化をよそに、この大通り風景の人気ぶりは変わらない。
- (31) 評伝的事実は、Jean-Jacques Lévêque, *Gustave Caillebotte, L'oublié de l'Impressionnisme 1848-1894*, ACR Édition Internationale, Paris, 1994 と Culturespaces et Musée national des beaux-arts du Québec, ESFP, *Dans l'intimité des frères Caillebotte, Peintre et photographie (catalogue)*, Skira Flammarion, Paris, 2011 に依拠しているが、主に後者によった。以下のカイユボットのブログも参考になった (<http://www.caillebotte.net/blog/>)。Cf. 『アトリエ #815』「特集 もうひとりの印象派 ギュスターヴ・カイユボット」、婦人画報社・アトリエ出版社 1995) は、1994-95 年のグラン・パレでのカイユボット回顧展を速報する図版中心の特集号。
- (32) カイユボット死後、ルノワールが遺言執行人になる。60 点の個人コレクションを国家に寄贈することを通告。デュラン＝リュエル画廊でカイユボット回顧展(油彩 122 点展示)。1896 年、国家は寄贈コレクションの 41 点をリュクサンブール美術館で受け入れる(のちに、オルセー美術館所蔵になる)。
- (33) *Le pont de l'Europe*, 1876、キャンバスに油彩、124.7 × 180.6cm、プティ・パレ美術館、ジュネーヴ。
- (34) レヴェックは、モネとマネを比較して言う。「機関車の蒸気を凝縮し、大気の流動性を巧みに活用するモネからは離れているが、細心綿密なレアリズムに向かうマネの近くで、カイユボットは——マネのまた別な隣人、画家として——現代的環境にあるこれほど特殊な場所、技術工学、鉄の時代を称揚する場所の遠近法の効果を最大限に引き出す。彼は、この場面の一人がじっと見ているこの空間の標識となる交差する重い金属製の小梁のこうした連年のむき出しで敵意すら感じる特性を巧みに活用する」(*Gustave*

Caillebotte, L'oublié de l'Impressionnisme 1848-1894, p.88) と。たしかにレヴェックが言うように、カイユボットはモネよりはマネに近い。しかし、マネの《鉄道》は、平面的であり、婦人の着る服の緑、少女着る服の白と水色、機関車の白煙の色彩的対比の強調が目立ち、心理的高揚を引き出すので、やはりカイユボットの《ヨーロッパ橋》とはかなり異なる。同じく以下のカタログも参考になった。*Gustave Caillebotte, 1848-1894 (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1994-9 janvier 1995: Chicago, the Art Institute, 15 février-28 mai 1995)*, catalogue d'exposition, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994; Marie Berhaut, *Caillebotte, sa vie et son œuvre: catalogue raisonné des peintures et pastels*, la Fondation Wildenstein/Bibliothèque des arts, Paris, 1977.

- (35) 下絵は二点ある。うち一点は完成度が高い。
- (36) *Gustave Caillebotte, L'oublié de l'Impressionnisme 1848-1894*, p.92. この空間は、寂しく押さえがたい孤独なときに井戸を覗き込むような感覚なのだろうか。Cf. George MOORE, *Avowals*, London, Privately printed for subscribers only by Cumann Sean-Eolais Na H-Eirean, 1919. *Memoire de ma vie morte*, traduit par G. Jean-Aubry, Bernard, Grasset, coll. Les cahiers verts 13, 1922. Cf. Henri Mondor, *Vie De Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1941.
- (37) 《ヨーロッパ橋》(1877、キンベル美術館蔵のバージョン)では、ヨーロッパ橋から下の空なる空間(サン＝ラザール駅とヨーロッパ橋の間の空間)を眺めるふたりの男性がそれぞれ見知らぬ人のようだが、同じようにその空間の何かにそれぞれほんやり見ている。左の男性は真下をみているようだ。もうひとりの右の男性は、鉄骨の荒々しさと奥に見える機関車の白煙がつながっているようにも見える。いずれにしても、彼らは観察するというよりは、漠然と見入っているようだ。画面左にはその場を通り過ぎる男性がフレームから半分はみ出して、切られていて正体が分からない。これがヨーロッパ橋の日常なのだろう。なにをなぜ見入っているかお互いに聞き合うことはないようなのだ。
- (38) ロラン・バルト『明るい部屋——写真についても覚書』、花輪光沢、みすず書房、2002年、p.23(初版は1985年)[Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile/Gallimard/

Seuil, Paris, 1980, p.30]。その前後を引用しておこう。「想像的には、写真は（私が志向する写真）はひじょうに微妙なその瞬間[写真を撮られる瞬間]を表わしていて、その瞬間にほんとうを言えば、私は主体でも客体でもなく、むしろ客体になりつつあると感じる主体なのである。つまり、そのとき私は死の極小＝体験をし、ほんとうに幽霊になるのだ」（訳は筆者）。*La chambre claire*, p.30. Cf. 『明るい部屋』、p.23. 写真においては、人は主体になれず、客体になるしかないという意味では、人は死の極小＝体験をするのだろう。未開社会で、写真に撮られると、魂が抜かれるという部族が少なくないという事実と呼応するものだろう。

- (39) *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877、キャンバスに油彩、209 × 300cm、シカゴ美術研究所（シカゴ）。
- (40) レヴェックは、逆に平準化や一般化による非人間性や有害性を強調する。「ある種望まれ誇張された平凡化＝一般化が、広大で非人間的な情景を構築していて、中央に設置された簡素な街灯——これが環境の無機的特性を強調する街路設備の唯一の細部なのだが——のまわりで連結されている。雨天の全体的色調は灰色に向かい、緑色の階調のなかにありながら、有害な全体的な感じを強調している」と（*Gustave Caillebotte, L'oublié de l'Impressionnisme 1848-1894*, p.98-99）。
- (41) アンヌ・ド・モンドウナルは、「画家たちのヴィジョン、写真家たちの視線、交差する歴史」（『カイユボット兄弟、画家と写真家の親密さのなかで』所収）で絵画美学と写真美学について、19世紀にあつては前者の影響下で後者が成長したという。「写真と絵画の他の関連のなかで、展覧会で、最初に考察し強調したのは、美術史家のピーター・ガラシである。「写真以前——絵画と写真の発明」展はまず1981年にニューヨークで開催し、その後合衆国を巡回した。彼は大胆に風景画家（ピエール＝アンリ・ヴァランシエンヌ、ジョン・コンスタブル、カミーユ・コロー）の下絵、18世紀末から19世紀初めまでに制作された下絵を、ダゲレオタイプ（サウスオースとハウズ）、1850年代のプリント（ギユスターヴ・ル・グレ、アンリ・ル・セック、ジョン・B・グリーン、シャルル・マルヴィル）そして次の10年間（ジョージ・N・バーナード、ティモティ・H・オサリヴァン）とを比較して、これらの画像のどれもが、ルネサンスから引き継いだ西洋の再現＝代理表象の同じ歴史——この場合は、線遠近法）——特徴を帯びていることを証明する。この美術

史家は繰り返し言う。線遠近法の再現＝代理表象は、レオン・バッチスタ・アルベルティの有名な言い方によれば「世界に開かれた窓」は視点と視野の選択によって決定されると。芸術家は、枠＝フレームの中に入れたいものを選ぶ。できるかぎり多くの要素を入れたいという欲望の代わりに排除したいという欲望、ある断片しかとどめておかないという欲望がやってくる。そのため、フレーミングという観念が、写真発明以前に絵画に存在しているのである。この美術史家は、モチーフにしたがって描かれた下絵を呼び出しながら、自分の証明を裏付ける。アトリエで構図の練り上げの予備作業としてのこうした未完の作品はしばしば断片を表わし、それらの断片は主要な主題にはならず、完成作品の飾りとして背景の役割を果たす。形式から引き抜かれたこれらの断片（木の幹、差し掛け小屋の壁、工場の煙突、屋根）はしばしば画像では脱中心化され、慣習を無視する研究を証拠立てる。それらは、一日のさまざまな時間に描かれている。つまり、画家が、変化する光がいかにしてモチーフの把握を修正するかを表現するよう努めることを明かしている。主題を捉えるために地面すれすれにフレーミングすることや、別の主題を捉えるために頭を上げ突き出すことが画家にはよくあることだ。写真家がやるように。これらのクロッキーはほとんどの場合は人がいない。だれそれだと分かっても、その人たちは背を向けているのだ。まるでその人たちは画家の視野を横切ってから逃げようとしているかのように。これらの作品のどれもが、1839年、写真の公式公開年、以後のものではない」 *Dans l'intimité des frères Caillebotte, Peintre et photographie* (catalogue), pp.29-33。クリスチャン・ボルタンスキー（1944-）はその写真《モデル・イメージ》について、既成のイメージが写真に転写されると断言する。「人は自分が知っていることしか写真に撮らないという考えに基づいていた。つまり、頭のなかにモデルがあって、自分が目にするものをこうした美的モデルに当てはめてしまった。人々にとってベネチアは油彩画なんです。すでに知っている写真をとるためにベネチアにやってくる。そして、支配的なイメージがどれもこれもマネとカルノワールとか19世紀の後半の絵画からきているため、素人の写真はすべてそこからインスピレーションをえているってことだね」(Christian Boltanski/Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Collection «Fiction et &», Paris, 2007, pp.105-106 [Cf. クリスチャン・ボルタンスキー／カトリーヌ・グルニエ『クリスチャン・ボルタンスキーの可

能な人生』(佐藤京子訳)、水声社、2010、pp.111-112]

- (42) *Boulevard vu d'en haut*, 1880?, 81 × 101cm、キャンバスに油彩、個人蔵。
- (43) *Un refuge, boulevard Haussmann*, 1880?, 209 × 300cm、キャンバスに油彩、シカゴ美術研究所(シカゴ)。このタブローと《バルコニーの男(オスマン大通り)》(1880)を組み合わせると、《窓辺の男》(1875)の感じに似ている。
- (44) レヴェックも言う。「この作品はキリコの息苦しい不動の空間の先駆けになっている」と。(Gustave Caillebotte, *L'oublié de l'Impressionnisme 1848-1894*, p.98-99)
- (45) *Homme au balcon (Boulevard Haussmannn)*, 1880, 111.6 × 90cm、キャンバスに油彩、個人蔵。(Boulevard Haussmannn)は多くある他の《バルコニーの男》と区別するために付加した。
- (46) それは、本論文の限界を超える。主観的=客観的判断、アイデンティティーの基準、内部と外部、さらには表象と現実など哲学的美学的問題系が登場するところだからである。風景、風景画等を絡めた分析考察は後日改めて行いたい。